

Severo Sarduy y Bolívar Echeverría: ética y estética del Barroco en la América Latina de fines del siglo XX

Gustavo Guerrero
Université de Cergy-Pontoise

Es cada vez más frecuente ver asociados los nombres de Severo Sarduy (1937-1993) y de Bolívar Echeverría (1941-2010) en los trabajos que se dedican al tema de las relaciones entre el Barroco y el Neo-barroco latinoamericano. Cualquiera que se asome a nuestras bibliografías más recientes no puede dejar de comprobarlo y acaso hasta sienta cierta sorpresa al hacerlo, pues, a primera vista, no son muchos en verdad los rasgos comunes entre dos personalidades tan diferentes intelectual y políticamente. Por un lado, tenemos así a un escritor y artista cubano exilado o expatriado, que desarrolla casi toda su obra en el París estructuralista y post-estructuralista, y se afilia a grupos de vanguardia franceses, como el de la revista *Tel Quel*; por otro lado, está un filósofo ecuatoriano que estudia en el Berlín de los sesenta y se forma leyendo a Marx, Heidegger y Adorno, antes de regresar a América e instalarse en México, donde se convierte en uno de los principales protagonistas de la renovación del pensamiento marxista dentro de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Que se me conceda que un encuentro entre ambos parece bastante improbable y de seguro no se habría producido, si no hubiera mediado esa pasión por el arte, la literatura y, de un modo más general, la cultura barroca que fue el factor común que los acercó. O digamos, para ser más precisos, que acercó a Echeverría a Sarduy. Porque nunca hubo trato personal entre ellos ni consta que el cubano se haya interesado alguna vez en la obra del ecuatoriano. El lazo que hoy los une, asimétrico y libresco, pasa básicamente por la lectura que Echeverría hace de dos de los ensayos más influyentes de Sarduy: *Barroco* (1974) y *Nueva Inestabilidad* (1987). Efectivamente, ambos son citados y comentados en varios capítulos del libro *La modernidad de lo barroco* (1998) donde el filósofo ecuatoriano construye su teoría como situándose por momentos en la continuidad de las ideas del escritor cubano, o incluso como si se tratara de prolongar algunos de sus hallazgos.

No en vano algo como una suerte de homenaje se deja traslucir en la manera como Echeverría saluda a Sarduy a través de este juego intertextual que vuelve explícita la relación entre los dos y traza así un puente entre dos apuestas teóricas distintas pero, a la vez, emparentadas; dos apuestas que se cuentan entre los aportes más estimulantes y audaces de nuestra crítica cultural a la interpretación de los conceptos de Barroco y Neobarroco en las últimas décadas del siglo xx.

Quisiera utilizar el breve espacio que me ha sido impartido, para establecer un paralelismo entre la visión de Sarduy y la de Echeverría que me permita exponer resumidamente los principales aspectos de sus teorías y establecer a la par un diálogo abierto que haga evidente o palpable la trama de afinidades que las une pero también sus diferencias. A fin de estructurar este paralelismo, voy a plantearme tres preguntas que corresponden a tres momentos distintos aunque relacionados dentro del trabajo teórico de nuestros dos autores. La primera tiene que ver con la construcción de una perspectiva histórica sobre el siglo xvii que preside a la elaboración de un concepto cultural del Barroco en Europa y América. Esta pregunta podría formularse tentativamente así: ¿cómo describen el uno y el otro la emergencia en la historia post-renacentista de una cultura del Barroco a ambos lados del Atlántico y, subsidiariamente, cómo se explica esa correlación o coincidencia? La segunda pregunta tiene que ver con la reaparición, el resurgimiento o, si se quiere, el reciclaje del Barroco en el siglo xx y con la entronización en América de una literatura y un arte que se definen como “Neo-barrocos”. Mi pregunta podría formularse en estos términos: ¿cómo se explica o se justifica el pre-fijo “neo” en la idea de un Neo-barroco americano del siglo xx y que supone la generalización y el empleo de dicha calificación aplicada a diferentes prácticas y discursos como diagnóstico sobre la situación de la cultura contemporánea? En fin, mi tercera pregunta tiene que ver, a manera de conclusión, con los horizontes que nos abren ambas teorías a través del vínculo que tejen entre Barroco y Neo-barroco. Pongamos simplemente: ¿qué nos enseñan Sarduy y Echeverría no sólo de nuestra manera de leer el pasado y el presente de una cultura, sino también su porvenir?

Evidentemente, estas tres preguntas, que dibujan un arco en el tiempo, están íntimamente relacionadas y la respuesta o las repuestas que le demos a una puede interferir o influir en las otras, puede prefigurar o determinar las otras; pero voy a tratar, en lo posible, de distinguirlas dentro de mi

análisis y de tratarlas separadamente, a fin preservar cierta claridad en la exposición.

I

La pregunta por el surgimiento de una cultura del Barroco en la historia de Europa y América hace explícito un primer rasgo común entre nuestros dos autores: Sarduy y Echeverría se sitúan en el linaje de los teóricos que se plantean una elucidación histórica del tema y que lo abordan además como un fenómeno específico de la historia cultural moderna. A diferencia del catalán Eugenio D'Ors y del cubano Alejo Carpentier, por ejemplo, que definen lo barroco como una tendencia o constante transcultural y transhistórica, presente en diferentes épocas y climas, Sarduy y Echeverría se inscriben en la larga genealogía de todos aquellos que, de Heinrich Wölfflin a Haroldo de Campos, pasando por Walter Benjamin, José Lezama Lima y José Antonio Maravall, conciben el Barroco como un momento específico de la historia moderna europea y/o americana. Aún más, nuestros dos teóricos, como algunos de sus predecesores, lo ven no ya como un concepto exclusivamente literario o de historia del arte, sino como la definición más amplia de una cultura que, a lo largo del siglo XVII, construye su trama de signos, o su fábrica de lo sensible, en respuesta a la crisis de los valores y creencias que habían animado a los hombres del Renacimiento. Ambos se sitúan así, por lo que toca a la interpretación de la noción de Barroco, en una perspectiva eminentemente histórica, culturalista y post-autónoma, que no reconoce fronteras infranqueables entre los distintos modos de representación artísticos o no artísticos, literarios o no literarios, sino que busca, por el contrario, crear una continuidad entre ellos susceptible de totalizar la experiencia de unas sociedades europeas y americanas que ingresan en el tiempo moderno.

Para Sarduy, que escribe en los años setenta y ochenta del siglo pasado, la lectura del paso del Renacimiento al Barroco se describe, en los términos de Michel Foucault, como un “corte epistémico” provocado por la ruptura de la unidad religiosa que representó durante siglos la Cristiandad europea y cuyas manifestaciones, según afirma en su ensayo de 1972, “El Barroco y el Neobarroco”, son numerosas, simultáneas y bastante explícitas:

La iglesia complica o fragmenta su eje y renuncia a un recorrido preestablecido, abriendo el interior de sus edificios, irradiando a varios recorridos posibles, ofreciéndose en tanto que laberinto de figuras; la ciudad se descentra, pierde su estructura ortogonal, sus indicios naturales de inteligibilidad, fosos, ríos, murallas; la literatura renuncia a su nivel denotativo, a su enunciado lineal; desaparece el centro único en el trayecto, que hasta entonces se suponía circular, de los astros, para hacerse doble cuando Kepler propone como figura de ese desplazamiento la elipse; Harvey postula el movimiento de la circulación sanguínea y, finalmente Dios mismo no será ya una evidencia central, única, exterior, sino la infinitud de certidumbres del cogito personal, dispersión, pulverización que anuncia el mundo galáctico de las mónadas (Sarduy 1999a [1972]: 1386).

De este conjunto de expresiones que ve en un primer momento como signos anunciadores de una cultura barroca, Sarduy va a elegir posteriormente uno y la va a dotar de un protagonismo inédito en su ya citado ensayo de 1974, *Barroco*. Lo que ha de marcar simbólicamente, según nos dice, la emergencia de la cultura barroca es el impacto del cambio de modelo astronómico que se produce cuando la maqueta de Galileo, que se basa aún aristotélicamente en la órbita circular de los planetas alrededor del sol, es reemplazada por la maqueta de Kepler, que introduce modernamente la órbita elíptica y provoca un reajuste y un descentramiento general del sistema. Fiel a las ideas y al método de Foucault, el cubano describe la cultura barroca del siglo XVII en la continuidad que dibujan las proyecciones isomorfas o ecos formales de la elipse de Kepler a través de las varias representaciones urbanísticas, arquitectónicas, pictóricas y literarias elaboradas por la época. La pintura de Caravaggio, el Greco, Rubens y Velásquez, la literatura de Góngora y Cervantes, así como también la Roma de Pietro de Cortona y de Francesco Borromini, son todas instancias donde se deja traslucir eso que Sarduy llama, relativizando la idea de causalidad, la “retombée” del modelo astronómico en la producción simbólica.

Lo que este discurso de la elipse le permite enunciar es, sin embargo, mucho más importante que una simple homología o proyección isomorfa, ya que se traduce en la postulación de un conjunto de transformaciones decisivas para génesis del mundo moderno, coronadas por la apertura hacia un principio de alteridad:

Las leyes de Kepler, alterando el soporte científico en que reposaba todo el saber de la época, crean un punto de referencia en relación al cual se sitúa, explícitamente o no, toda actividad simbólica: algo se descentra, o más bien, duplica su centro, lo desdobra: ahora, la figura maestra no es el círculo, de centro único, irradiante, luminoso y paternal, sino la elipse, que opone a ese

foco visible otro igualmente operante, igualmente real, pero obturado, muerto, nocturno, el centro ciego, reverso del yang germinador del Sol, el ausente (Sarduy 1999b [1974]: 1223).

Hablar de un descentramiento del modelo astronómico supone así hablar del paso a una cultura que no se cierra ya armoniosamente sobre la perfección del círculo como garantía de la identidad entre racionalidad y naturalidad, sino que ahora descubre, desorbitada, la presencia del *otro* y de lo *Otro* que no puede alcanzar o subsumir. Lo irregular, lo desviado, lo monstruoso, al igual que la sofisticada celebración de la artificialidad que a menudo los acompaña, tratan de incorporar o al menos de apuntar hacia esa alteridad que acusa los límites de la representación misma. Hay así una conflictividad propia del discurso del Barroco que traduce esta tensión entre lo que se puede enunciar o no se puede enunciar. Sarduy la analiza a través de las relaciones entre elipse y elipsis, entre la figura geométrica y la figura retórica, estableciendo un paralelismo que convierte el doble centro elíptico, como representación de un sol presente y un sol ausente, de un sol luminoso y un sol negro, en expresión de lo que se dice y lo que se calla en la imagen poética o plástica barroca. Para formularlo de otra manera: lo Barroco, para Sarduy, se alza ambiguamente sobre lo que se suprime o elide dentro del discurso pero que permanece allí tácitamente, en el interior del sistema simbólico, como señalando sus fronteras o su más allá. Dos nociones procedentes de la teoría psicoanalítica tratan de hacerlo inteligible: por un lado, la del objeto (a) de Lacan, con que se significa la presencia de un objeto no representable; por otro, la mecánica de la represión freudiana, que excluye de la conciencia un contenido insoportable o desagradable ligado a ciertas pulsiones del sujeto. Lo propio del lenguaje barroco, según el cubano, sería así enunciar oblicuamente esa alteridad que no se puede representar o que se debe silenciar, esa alteridad que a la vez acusan y esconden la proliferación, el exceso y la extremosidad de la imagen o la palabra barrocas. De ahí que lo barroco resulte a menudo perturbador, incomodo y transgresivo; de ahí la doble censura a la vez estética y ética que el Siglo de las Luces impondrá luego al siglo xvii al tildar a su literatura y a su arte de perversos, degradados o de mal gusto en un intento por suprimir al otro y a lo Otro que se asoman como un peligro para la razón ilustrada de Occidente.

También Bolívar Echeverría ve la semiótica de la representación barroca como cifra y fruto de un conflicto pero de una naturaleza algo distinta.

El siglo xvii se le presenta como el inestable período de una transición suspendida que sigue a la crisis de los ideales universalistas del Renacimiento y que parece dominado por la convivencia y el antagonismo entre una fuerza de innovación político-religiosa y otra de orden político-económica. Ambas se conciben como respuestas al cambio que revoluciona a una Europa que ha perdido su norte y su unidad y, como tales, ambas se definen dentro de una lógica esencialmente moderna. Echeverría nos recuerda así que la Contrarreforma es contemporánea de la génesis del capitalismo y que, por intermedio de la Compañía de Jesús, va a tratar de incorporar elementos de la nueva lógica económica y mercantil a la construcción del mundo post-tridentino. Siguiendo esta línea de pensamiento, lo Barroco se define, para él, como una de las actitudes principales que han de adoptar las sociedades europeas y americanas a partir de la época moderna en su intento por incorporar la nueva lógica político-económica emergente y las distorsiones que acarrea en las relaciones entre valor de uso y valor de cambio, o mejor, entre la dimensión concreta del trabajo y el disfrute de los bienes y la dimensión abstracta del proceso de valorización del valor y acumulación del capital. Para el filósofo marxista, existe de tal suerte un “*ethos* barroco” que constituye una respuesta del siglo xvii a las contradicciones de su situación histórica específica y que, según él, “se da lo mismo como el uso o costumbre que protege objetivamente a la existencia humana frente a esa contradicción, que como la personalidad que identifica a la misma subjetivamente” (Echeverría 1998: 89).

Lo propio, lo característico de dicho *ethos* no se hace visible, sin embargo, si no se le compara con los otros tres *ethe* —el realista, el romántico y el clásico— que, según Echeverría, forman parte, desde ya hace varios siglos, de las distintas maneras como la modernidad ha gestionado sus relaciones con la lógica político-económica del capitalismo. Así, el *ethos* realista ve la acumulación del capital como algo positivo y deseable, y considera ilusoria toda percepción de lo contrario, mientras que el clásico no borra la contradicción del hecho capitalista pero la va a vivir como una condena trágica, como algo fatal e inmodificable. Por su parte, el *ethos* romántico integra la contradicción y la toma, en un sentido favorable, como un episodio genuino o necesario de un acontecer histórico que puede llevar a trascenderla y puede desembocar, por ejemplo, en la Revolución. Ante todos ellos, el *ethos* barroco se caracteriza, en la teoría de Echeverría, porque no borra como el realista la contradicción ni tampoco la integra como el romántico; más bien la reconoce como inevitable, a la manera del clásico, pero no se

resuelve del todo a aceptarla y la acaba plasmando en una forma particular de creación que busca afanosamente volver compatible lo incompatible mientras se nutre de esa imposibilidad y de su propia irresolución. El ecuatoriano escribe así en *La modernidad de lo barroco*:

Construir el mundo moderno como teatro es la propuesta alternativa del *ethos* barroco frente al *ethos* realista; una propuesta que tiene en cuenta la necesidad de construir también una resistencia ante su dominio avasallador. Lo que pretende es rescatar la forma natural de las cosas siguiendo un procedimiento peculiar: desrealizar el hecho en el que el valor de uso es sometido y subordinado al valor económico, transfigurarlos en la fantasía, convirtiéndolos en un acontecimiento supuesto, dotado de una 'realidad' irrevocable. El ser humano de la modernidad barroca vive así en distancia respecto de sí mismo, como si no fuera él mismo sino su doble; vive creándose como personaje, aprovechando el hiato que lo separa de sí mismo para tener en cuenta la posibilidad de su propia perfección. Trabajar, disfrutar, amar, decidir, pensar, opinar: todo acto humano es como la repetición mimética o la transcripción alegórica de otro acto; un acto original, él sí, pero irremediamente ausente, inalcanzable (Echeverría 1998: 195).

A esta ética teatral de la irrealidad, la ambigüedad y la ambivalencia, de la que hay tantos ejemplos en la literatura de Gracián y Calderón, corresponde una estética que radicaliza la significación del concepto de representar, asociando dramatización y decoración en un esfuerzo último por salvar el paradigma clásico del Renacimiento. Echeverría insiste en la fidelidad del Barroco a los cánones heredados del siglo XVI como un intento por reactualizar un ideal de vida que los rápidos cambios que se están produciendo ya han hecho obsoleto. Porque también hay una forma de resistencia y de conciliación en ello, dado que la literatura y el arte barrocos vuelven a las fuentes antiguas como para despertar la vitalidad que duerme en ellas, pero lo hacen de una manera que se acaba convirtiendo en un explícito y aparatoso ejercicio de respiración artificial, si se me permite la expresión, cuyos resultados distan de ser los previstos. Valga citar a este respecto un párrafo por demás explícito del filósofo marxista:

Los desfiguros a los que se ve obligado el ideal de las proporciones clásicas en manos del Spagnoletto y su feísmo ibérico, por ejemplo, lo ponen en cuestión, pero —como diría el conde Salina— no para rechazarlo sino para reafirmarlo. Agotado el programa renacentista en el que lo clásico debía aportar una *Verklärung*, una transfiguración idealizadora de la realidad, Ribera, como Velázquez, emprendió la aventura de pintar *la vida misma*, de ir directamente al modelo del que se suponía que lo clásico era la quintaescencia, y encontró que donde mejor coincidían o se encontraban lo clásico y la vida era justamente en la representación de la realidad a través de lo contrahecho y esper-

péntico, o a través de una representación que llevase en sí misma su propia negación (Echeverría 1998: 94).

Sarduy y Echeverría coinciden por vías distintas en esta interpretación conflictiva de la representación barroca que hace de la Europa del siglo xvii un campo de fuerzas encontradas donde lo moderno no se define aún por el patrón ilustrado que ha de imponerse en el siglo siguiente, sino que preserva la alternativa de un orden distinto y reflexivo, que pone en tela de juicio la posibilidad de reducir lo otro a lo uno y lo real a una imagen idealizada del mundo. No en vano ambos teóricos coinciden además en una interpretación de la representación barroca como una representación al cuadrado, dominada por la celebración del artificio y la parodia, según Sarduy, y aficionada a una proliferación decorativa y a una meta-teatralidad que, siguiendo a Adorno, Echeverría no duda en describir como “*decorazione assoluta*” y “*messinscena assoluta*” (Echeverría 2006: 157 ss.; 1998: 212). Para nuestros autores, estas actitudes extremas apuntan hacia el horizonte virtual de una representación autónoma o emancipada de cualquier modelo que señala una crisis general del sistema semiótico en la época, ya que pone de manifiesto el inconcluso juego de espejos que preside ahora a las relaciones entre el mundo de las imágenes y el mundo de los objetos, o el mundo de las palabras y el mundo de las cosas.

Sarduy y Echeverría concuerdan en todos estos puntos y sin duda en algunos más, pero, a despecho de tantas coincidencias, hay algo importante que los separa: la elaboración de una perspectiva sobre la proyección atlántica del Barroco en el siglo xvii y su reaparición en tierras americanas. El cubano no construye ninguna hipótesis histórica a este respecto, mientras que el ecuatoriano sí lo hace y le concede además un lugar destacadísimo en sus escritos. Para tratar de resumir su visión, puede decirse que Echeverría lee el siglo xvii americano como un siglo largo, que empieza aproximadamente hacia 1580 y concluye hacia 1750. Se trata de un extenso período que resulta decisivo en la génesis de nuestra cultura y durante el cual el *ethos* barroco se enraíza en América gracias a la conjunción de al menos tres fenómenos determinantes: el mestizaje, la incorporación del continente a las redes del comercio mundial y el intento de los jesuitas por imponer un modelo civilizatorio moderno que compagine la nueva lógica político-religiosa y la nueva lógica político-económica.

Según Echeverría, la crisis que signa el final del Renacimiento en Europa tiene su equivalencia en la crisis que pone fin a la Conquista y a la uto-

pía religiosa en América, y que desemboca en la necesidad de cambiar un modelo civilizatorio que ya no puede concebirse como el de una prolongación o reproducción de la misma Europa, sino que exige la invención o la creación de una Europa otra, de una Europa americana. El *ethos* barroco gobierna de principio a fin este proceso a través de la reapropiación de los códigos europeos dentro de una dinámica de mestizajes que los asocia a los códigos indígenas y africanos. Dicho esfuerzo de reapropiación, que busca revitalizar la herencia europea en América, que trata de hacer compatible lo idéntico y lo distinto, acaba produciendo sin embargo una civilización otra y un mundo otro donde la “*decorazione assoluta*” y “*messinscena assoluta*” ponen de manifiesto las profundas tensiones que los constituyen. En este sentido, los mestizos americanos del largo siglo xvii, los principales protagonistas de esta historia, no se comportan ante los códigos de Europa en forma muy distinta a la de Bernini, Velázquez o Ribera ante los cánones del clasicismo renacentista. Y es que, tratando de revivirlos, los reinventan y se reinventan ellos mismos dentro de un mundo transculturizado e inédito. Para hacer palpable su barroquismo, Echeverría apela sin embargo al ejemplo del *Quijote* y de los indios ciudadanos del Perú y la Nueva España, y escribe esta página memorable sobre el mestizaje barroco con la que voy a dar por terminada mi primera respuesta:

Desde principios del siglo xvii, los indios ciudadanos de América imitan a su muy peculiar manera las formas técnicas y culturales europeas. Las imitan, es decir, hacen una representación de ellas, las escenifican ante un público que no las conoce y necesita conocerlas, el público compuesto por los habitantes de las nuevas ciudades, es decir, antes que nada por ellos mismos y después también por los europeos americanos (los criollos). Al hacerlo, estos indios son actores, pero unos actores muy especiales, dada la condición igualmente especial que les impide abandonar el escenario y retornar a la ‘normalidad’; son indios que representan el papel de no indios, de europeos, y que ya no están en capacidad de volver a ser indios a la manera en que lo fueron antes de la época de la Conquista, porque esa manera fue anulada y no puede volver a tener vigencia histórica. Son actores para quienes el mundo representado se ha vuelto más real que el mundo real porque la realidad de éste se ha desvanecido: actores de una *messinscena assoluta* impuesta por la historia. De manera diferente a la huida de don Quijote, cuando escapa de la miseria de su mundo y se instala en otro, transfigurado imaginariamente, la estancia de los indios de América en ese otro mundo, tan extraño para ellos, el de los europeos, que los salva también de su miseria, es una estancia que no termina. No despiertan de él, no regresan al ‘buen sentido’, como don Quijote; no regresan a ese otro mundo imitado, representado, sino que permanecen en él y se desenvuelven en él, convirtiéndolo poco a poco en su mundo real (Echeverría 2006: 164).

II

Entre el Barroco y el Neobarroco se produce un acrobático salto en el tiempo que nos conduce desde el siglo xvii hasta la segunda mitad del siglo xx y que nuestros dos autores van a tratar de explicar, poniendo de relieve las profundas semejanzas entre las dos situaciones históricas. Así, para Echeverría, también el siglo xx es el momento de una inestable transición suspendida que tendría que habernos llevado a una civilización distinta, mientras que, para Sarduy, la aparición de la teoría del Big-Bang constituye una revolución simbólica análoga, en nuestra manera de representarnos el universo, a la que introdujeron, en siglo xvii, las leyes de Kepler. Por vías distintas, el escritor y el filósofo convergen así hacia una definición del Neobarroco que no gravita exclusivamente alrededor de la idea de una relectura del gongorismo o la estética barroca, como ocurrió en tiempos de las vanguardias, sino que se estructura más bien en torno al contexto más amplio de una crisis civilizatoria que concierne el modelo de modernidad predominante desde el siglo xviii, a saber: aquel que surge básicamente de la síntesis entre el universalismo de la razón ilustrada, la ética protestante y la Revolución Industrial. Es por ello por lo que, para ambos, en grados diversos, el horizonte del debate sobre la postmodernidad constituye uno de los contextos principales de emergencia del Neobarroco y es también por ello por lo que el Neobarroco aparece, en los años setenta, ochenta y noventa del siglo xx, como una instancia de revisión crítica de lo moderno y/o como la propuesta de una modernidad alternativa. Bien visto, es a la par un factor y un producto de esa revisión, de ese proceso que acompaña en aquel momento la idea de que se ha entrado en el final de un tiempo y en el comienzo de otro. Digo que lo Neobarroco es un producto de ello porque, como parte del espíritu de la época, resulta de las nuevas condiciones sociales que hacen necesario repensar lo moderno; digo también que es un factor porque la práctica de lo Neobarroco, tal y como señala Sarduy, es un ejercicio esencialmente subversivo, que trata de cuestionar algunos de los fundamentos de la modernidad imperante e invita a vislumbrar otra. Valga citar este conocido párrafo de *Barroco*:

¿Qué significa hoy en día una práctica del barroco? ¿Cuál es su sentido profundo? ¿Se trata de un deseo de oscuridad, de una exquisitez? Me arriesgo a sostener lo contrario: ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte

simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación. Malgastar, dilapidar, derrochar lenguaje únicamente en función del placer –y no, como en el uso doméstico, en función de información– es un atentado al buen sentido “moralista y natural” –como el círculo de Galileo– en que se basa toda la ideología del consumo y la acumulación. El barroco subvierte el orden supuestamente normal de las cosas, como la elipse –ese suplemento de valor– subvierte y deforma el trazo, que la tradición supone perfecto entre todos, del círculo (Sarduy [1974] 1999b: p. 1250).

Echeverría cierra con estas mismas líneas su introducción a *La modernidad de lo barroco* veinte años más tarde, como haciendo suyas no sólo una crítica al capitalismo que se inspira en las ideas de Bataille y de Barthes, sino sobre todo la postura irreverente y transgresora de Sarduy como fundamento de un *Neo*-barroco. La solidaridad entre ambos autores pasa además por la manera cómo el ecuatoriano recicla la imagen del descentramiento como una herramienta para interpretar la crisis del paradigma moderno y para explorar las perspectivas de un horizonte post-moderno, de un después o un más allá de la modernidad, de un futuro donde modernidad cederá su lugar al plural “modernidades”.

Hay que reconocer, sin embargo, que, en su lectura del Neobarroco de Sarduy, Echeverría no siempre tiene en cuenta la evolución del pensamiento del cubano ni repara en la dificultad que plantea el hecho de que se mueva a la vez dentro y fuera del campo cultural latinoamericano. Efectivamente, Sarduy ve lo Neobarroco, al mismo tiempo, como un fenómeno estético propio de nuestro continente, que se manifiesta en nuestra literatura y nuestro arte, y también, no habría que olvidarlo, como un fenómeno más general o global, vinculado a la crisis de valores, discursos y prácticas que recorre la segunda mitad del siglo xx.

Por supuesto, el contenido que puede atribuirse al concepto en cada uno de los casos es distinto. Así, en tanto y en cuanto realidad latinoamericana, lo neobarroco constituye, para el cubano, toda una estética que encuentra en la escritura de José Lezama Lima y de Guillermo Cabrera Infante, o en la pintura de Botero y de Cruz-Diez, algunas de sus expresiones más logradas. Reflexividad, dialogismo, carnavalización, abstracción, oscuridad, se cuentan entre los rasgos principales de la obra neobarroca, según Sarduy. Recordemos que, siguiendo estas ideas, desde mediados de los años ochenta del siglo xx y hasta bien entrado nuestro siglo, varios grupos poéticos fueron reivindicando el calificativo, como, por ejemplo, la escuela del Neobarroco o Neobarroso porteño del argentino Néstor Perlongher, o el trans-barroco latinoamericano del brasileño Haroldo de Campos. La

antología *Medusario* (1996) editada en México por Roberto Echavarren, José Kozer y Jacobo Sefamí constituyó, en el último fin de siglo, como el momento consagratorio de estas diferentes corrientes. Sarduy no vivió para verlo, pero su teoría nutre sin lugar a duda muchos de estos poetas a través de una interpretación del Neobarroco como una estética de la diferencia y que además se erige en una instancia crítica del racionalismo europeo y su vocación universalista. Tanto es así que algunas páginas del cubano nos llevan, con su crítica del logocentrismo, hasta el atisbo de lo que puede ser una lectura postcolonial que ponga de relieve la diferencia americana como *diferencia de los diferentes*. Por ejemplo, cuando define lo neobarroco en un texto para el catálogo la Bienal de París de 1977, escribe:

No se trata de recopilar los residuos del barroco fundador, sino —como se produjo en literatura con la obra de José Lezama Lima— de articular los estatutos y premisas de un nuevo barroco que al mismo tiempo integraría la evidencia pedagógica de las formas antiguas, su legibilidad, su eficacia informativa, y trataría de atravesarlas, de irradiarlas, de minarlas por su propia parodia, por ese humor e intransigencia —con frecuencia culturales— propios de nuestro tiempo. Ese barroco furioso, impugnador y nuevo no puede surgir más que en las márgenes críticas o violentas de una gran superficie —de lenguaje, de ideología, de civilización—: en el espacio a la vez lateral y abierto, superpuesto, excéntrico y dialectal de América: borde y denegación, desplazamiento y ruina de la superficie renaciente española, éxodo, trasplante y fin de un lenguaje, un saber (Sarduy 1999c [1982]: 1307).

Para Sarduy, lo Neobarroco justificaría de este modo el empleo del prefijo *neo* porque, más que una reedición del Barroco propiamente dicha, sería, a la vez, su reinención, su transgresión y su superación dentro de una lógica eminentemente contemporánea y subversiva: “Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no están apaciblemente cerrado sobre sí mismo —había escrito en 1972—, arte del destronamiento y la discusión” (Sarduy 1999a [1972]: 1403).

La otra manera de entender el término nos conduce de vuelta al Big-Bang y al impacto de esta teoría en la producción simbólica del siglo xx. Acaso como para contrarrestar el *boom* neobarroco al que toca asistir en Latinoamérica, el escritor cubano se ciñe en su libro *Nueva Inestabilidad* (1987) a una pauta más limitada y rechaza en bloque las caracterizaciones de lo neobarroco en base a los rasgos que él mismo había descrito antes. Porque solo una ajustada “retombée” de la maqueta del Big-Bang ha de definir, para el último Sarduy, a la literatura y el arte neobarrocos dentro y

también fuera de Latinoamérica, siguiendo una línea de interpretación que lo desterritorializa y lo convierte en un fenómeno global:

Así como la elipse —en sus dos versiones, geométrica y retórica, la elipsis— constituye la retombée y la marca maestra del primer barroco —Bernini, Borromini y Góngora bastarían para ilustrar esta aseveración—, asimismo la materia fonética y gráfica en expansión accidentada constituiría la firma del segundo. Una expansión irregular cuyo principio se ha perdido y cuya ley es informable. No solo una representación de la expansión, tal y como puede situarse en la obra de Pollock, en ciertos caligramas o hasta en la poesía del grupo brasileño Noigandres. Sino un neobarroco en estallido en el que los signos giran y se escapan hacia los límites del sorporte sin que ninguna fórmula permita trazar sus líneas o seguir los mecanismos de producción. Hacia los límites del pensamiento, imagen de un universo que estalla hasta quedar extenuado, hasta las cenizas. Y que, quizás, vuelve a cerrarse sobre sí mismo (Sarduy 1999d [1987]: 1375).

Echeverría, como ya lo dije, se hace eco de estas ideas de descentramiento y alteridad que corren infusas de distintas maneras en la teoría de Sarduy y, por su intermedio, se apropia además de la estética de lo inestable, lo multidimensional y lo mutante descrita por Omar Calabrese como un signo de los tiempos en *L'età neobarocca* (1987). Pero, a diferencia del crítico italiano, el filósofo no desvincula dicha estética de la que surge en el siglo XVII y, a la manera del cubano, ve en el prefijo *neo* menos un capricho del mercado del arte que el símbolo que instaura una analogía entre dos situaciones históricas: las que signan la génesis y la crisis de la modernidad entre los siglos XVI y XVIII. El Neobarroco se alza de hecho, desde esta perspectiva, como una plataforma crítica postmoderna en la obra de Echeverría, ya que le permite plantear, por un lado, una reflexión sobre los lazos entre Barroco y Modernidad, y, por otro, una reflexión sobre los lazos entre Barroco y contemporaneidad.

La primera se cifra en la doble pregunta por el carácter necesariamente moderno de lo Barroco y por la necesidad de un barroquismo en la modernidad que obligue a revisar el empleo histórico del término y autorice el plural “modernidades”. La segunda reflexión da lugar a una interrogante, estrechamente vinculada a la anterior, en torno a la posibilidad de imaginar una modernidad alternativa respecto de la que ha existido y cuya prefiguración definiría la función de la estética neobarroca en el contexto actual. Sintetizando las dos problemáticas, Echeverría afirma que, si la existencia del Barroco en el siglo XVII constituye un mundo moderno distinto, que trata de gestionar de otra manera los problemas que plantean el cambio y

la novedad, la existencia del Neobarroco se erige en el lugar crítico de esa alternativa dentro del mundo contemporáneo:

La actualidad de lo Barroco no está sin duda en la capacidad de inspirar una alternativa radical de orden político a la modernidad capitalista que se debate actualmente en una crisis profunda; ella reside en cambio en la fuerza con que manifiesta, en el plano de la vida cultural, la incongruencia de esta modernidad, la posibilidad y la urgencia de una modernidad alternativa (Echeverría 1998: 15).

III

Concluyo tratando de contestar brevemente a mi tercera pregunta: ¿qué nos enseñan Sarduy y Echeverría no sólo de nuestra manera de leer el pasado y el presente de una cultura, sino también su porvenir? Creo que, en última instancia, el neobarroco representó para ambos un modo de decirnos que el pasado nunca está cerrado ni terminado del todo si somos capaces de mantener viva la relación que lo une al presente como una instancia de interpretación de la cultura contemporánea y, por ende, de nosotros mismos. En este sentido, el neobarroco y sus teorías constituyen un formidable ejemplo del papel que las Humanidades han cumplido y deben seguir cumpliendo como gestoras críticas de la memoria en el campo del saber.

Pero hay quizás algo más importante aún en el ejemplo de Sarduy y Echeverría justo en este momento actual en el que, según François Hartog, nos instalamos en un régimen histórico “presentista” que nos pinta el mañana casi como una eterna repetición del hoy. A fines del siglo xx y a principios del xxi, lo Neobarroco constituye uno de los lugares desde donde se reivindica la posibilidad de imaginar un futuro otro y donde se hace patente un cierto estado de crisis avanzada de la civilización moderna. Ambas problemáticas se asocian, para el cubano y el ecuatoriano, a la relectura que la cultura latinoamericana hace de su propia diferencia histórica en el nuevo contexto global. De ahí que lo neobarroco pueda ser leído como la manera en que los escritores, poetas, artistas e intelectuales latinoamericanos reactivan la comprensión de los procesos de hibridación y transculturación que nos han constituido, para convertirlos, en un instrumento de interpretación del momento contemporáneo dentro y fuera del continente. O dicho en otros términos: lo Neobarroco bien puede ser entendido no sólo como una cierta visión del mundo latinoamericano ac-

tual, con todos sus conflictos y su diversidad, sino además como una visión latinoamericana del diverso y conflictivo mundo de hoy. Y acaso también como una apuesta por el mundo que vendrá.

Bibliografía

- CALABRESE, Omar (1987): *L'età neobarocca*. Roma: Laterza.
- ECHAVARREN, Roberto/KOZER, José/SEFAMÍ, Jacobo (1996): *Medusario, muestra de poesía latinoamericana*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica
- ECHEVERRÍA, Bolívar (1998): *La modernidad de lo barroco*. México: Ediciones Era.
- ____ (2006): "El barroquismo en América Latina". En: *Vuelta de siglo* [versión para lector digital Kindle], México, D.F.: Era: pp. 155-173.
- HARTOG, François (2003): *Régimes d'historicité, présentisme et expérience du temps*. Paris: Seuil.
- SARDUY, Severo (1999a [1972]): "El Barroco y el Neobarroco". En: *Obras completas*, vol. II, edición de Gustavo Guerrero & François Wahl. Madrid/Paris: Colección Archivos, pp. 1385-1404.
- ____ (1999b [1974]): *Barroco*. En: *Obras completas*, vol. II, edición de Gustavo Guerrero & François Wahl. Madrid/Paris: Colección Archivos, pp. 1195-1262.
- ____ (1999c [1982]): *La simulación*. En: *Obras completas*, vol. II, edición de Gustavo Guerrero & François Wahl. Madrid/Paris: Colección Archivos, pp. 1263-1344.
- ____ (1999d [1987]): *Nueva inestabilidad*. En: *Obras completas*, vol. II, edición de Gustavo Guerrero & François Wahl. Madrid/Paris: Colección Archivos, pp. 1347-1382.